

## 戏剧“写意”析疑（五）

张美芳

—

异域的戏剧来取代的传统权威，或者寻找可以模拟的形式样本，都不是黄佐临的目的。西方的东西只是一个支点，帮助中国话剧从困境中解放出来。一个可利用的因素是，与其他外国戏剧家相比，布莱希特在中国会更有亲和力。

“布氏对中国戏曲兴趣很大，对他戏剧理论的形成有一定的影响。所以，在我们致力于提高话剧质量，突破舞台现有形式，继承民族戏曲优良传统的时候，演出布莱希特的作品，将有一定的参考价值。”[1]布氏戏剧和中国以及中国戏曲的渊源构造了某种亲缘关系，也为黄佐临创建“写意戏剧”提供了一个很合适的跳板。

### 二、黄佐临“写意戏剧观”面面观

《我与写意戏剧观》的编辑们对黄佐临“写意戏剧观”的解释是：“‘写意戏剧观’从何而来？什么叫‘写意戏剧观’？我们一时尚难从戏剧理论上作出直接的科学性定义解答。因为它是戏剧学中一项新的创造发展，……”[2]但是至今没有下文了。

让我们先来看看黄佐临自己的解释。黄佐临的写意戏剧观也是“写意”的——只可意会，不可言传。他曾经试图用各种方法来阐明他的“写意戏剧观”：

（一）形象对比法：首次明文提出“写意戏剧观”是在《漫谈“戏剧观”》一文中，他为了说明写意戏剧的剧本应该是怎样的，就拿中国戏曲和亚氏戏剧对比——“一段‘自报家门’常常比整一幕话剧交代还要简明有力；一个‘背躬’可以暴露出多少的内心活动！”他最常举的一个例子是：1935年前后，斯氏《奥赛罗》处理威尼斯小船时，要在船下装橡皮轮使船平稳滑动；要十二人推动船身，又用风扇吹动麻布口袋，激起浪花；橹用锡制，中间空心，可以装水，摇橹时可以发出水声；“而《打渔杀家》却采用了‘破除生活幻觉’的戏剧观……哪一个更艺术一些，就不难断定了。”在这种对比中，“写意戏剧”和“写实戏剧”优劣判然。[3]

（二）诀谚法：他还常用传统艺人的口头禅来玄妙地说明何谓“写意”：

“大家都知道，我们戏曲最大特点是它的“写意”手法。

虚戈作戏，真假宜人。

不象不成戏，真象不算艺，

悟得情和理，是戏又是艺。

世上有，戏上有；有的也有，没有的也有。

神似者为上品，形似者为下品，

心与神合，神与貌合，貌与形合。

这些都是我们老一辈的戏剧家从多年的辛勤劳动所积累的心得体会和经验总结，概括地说就是“写意戏剧观”……”[4] “有形体而无精神，则形体为死物，有精神而无形体，则精神无所寄托，亦即无以表现”；“神气在目中所见的是形象，形象所含的意味是神气”[5]诸如此类感悟式的语句，没有严格的逻辑推理和分析。显得象谈玄一般，让人似懂非懂。

（三）类比法：将中西戏剧的差异和中西绘画的差异类比，这和国剧运动是异曲同工的。“和外国朋友谈到这个问题时，我只得用绘画来做比喻。古典西洋画基本是写实的，国画则主要是写意的。以北京故宫博物院展出的清代御用意大利画家郎世宁的画为例，他画的马是形似的，也即是写实的；但是如果看一看徐悲鸿画的马却远远超过真马，……用极为简练的线条，大笔勾勒。不仅体态逼真，而更其神似，也即是说是写意的。”[6]

（四）英译法：他曾和著名的英文教授林同济一起研究“写意”的英译词，找了十几个都没有完全贴切的。1979年，德国学者夏瑞春访华时用了“imagism”，被他否定了，因为他觉得这和庞德的意象派是表现主观之意，而他的“写意戏剧观”与之截然不同。1979年、1981年，他分别选出“intrinsicalistic theatre”和“essentialism”代表“写意”和“realism”（写实）相对，意思是“本质的”戏剧。这种译法倒把“写意”更加抽象化了，成为个人戏剧理念的一种主观表达。其中隐含了很强的民族自豪感和自信心——西方话剧是一种形真实假的外在真实，只有写意戏剧的真实才是形假实真的内在真实，它契合了艺术的真谛。由此，中国传统戏曲不仅不亚于西方话剧，而且是更接近戏剧表演本质的更高一筹的艺术。直到1988年，他认为“ideographics”与“photographics”正好相反，算是比较满意的译法。

1979年，黄佐临使尽浑身解数给访华的阿瑟·密勒解释什么是“写意戏剧”，用了前面列举的谚语和“intrinsicalistic theatre”的英译法，密勒进一步追问详义，他回答：“我们必须找到内在的真实，找到事物及其联系以及情感的本质，并把它从非本质的东西中分离出来。”然而密勒始终如坠五里云雾之中。[7]无论如何，这些旁敲侧击的启发式定义不仅没有让我们对“写意戏剧”有个清楚的概念，反倒愈辨愈不明了。1992年，在美国纽约杂志《戏剧评论》举行的笔谈研讨会上，黄佐临自己提出“我从来不愿在写意戏剧观上唠叨，……‘写意戏剧观’是个理想，现今仍缺乏普遍性。我宁愿让它自然发展，自生自灭。甚至在我们自己剧院，我都不愿将此观念强加于人，放手让我同事们按照他们自己的意愿、个性去自由发挥。……对外国人、同行，我也不愿意用‘写意’这个费解辞汇，我宁可用简易的说法，即‘4R’s’ Revolutionary Realism and Revolutionary Romanticism（革命现实主义与革命浪漫主义相结合）。这样比较简单明了，直截了当。这是毛泽东思想。您说这是政治吗？是的，是政治也是传统也是创新，三合一。”

[8] “写意”是他“写意戏剧观”的核心概念，而他这时自己都觉得很“费解”，这其中多少有些殚精竭虑后的无奈。

其实，黄佐临的“写意戏剧观”不是某一既成的体系，而是处于形成中、探索中的未知之物，所以“写意戏剧”在黄佐临那里往往表述含糊空洞，重心游移不定。我们无须苛求，也没必要硬给他制造或整理出什么科学体系来。如果整理出来了，也只是我们后人的创造，发明权不属于黄佐临。为什么黄佐临的“写意戏剧”会变动不居？仅仅归结于黄佐临本身是个戏剧实践者而不是理论家，或者理论总结总要滞后于实践都似乎轻描淡写、未中肯綮。我想做的是要通过黄佐临有关“写意戏剧”的正面描述来做一个详细的探讨。

1962年，《漫谈“戏剧观”》中说道：“归纳起来说，二千五百年话剧曾经出现无数的戏剧手段，但概括地看，可以说共有两种戏剧观：造成生活幻觉的戏剧观和破除生活幻觉的戏剧观；或者说，写实的戏剧观和写意的戏剧观；还有就是，写意写实混合的戏剧观。”[9]在这时提出“写意戏剧观”只是对舞台表现手段丰富多样化的呼唤和倡导，也是对当时的政治局势下能否进行戏剧革新的一次试探行为。再者，前面也论述过：此时还是从布莱希特戏剧向写意戏剧过渡的时期，重心还未完全后倾。

1965年《谈谈我的导演经验》中，写意戏剧渐趋具体，涵盖了四大特点：

“1、衔接性——有头有尾，川流不息，从不中断，一气呵成。

2、灵活性——有戏则长，无戏则短。想表现哪里就表现哪里，需要怎样表现就怎样表现，不受时间、空间的限制。生动活泼，运用自如。

3、雕塑性——人物讲究立体感，不受镜框式舞台所限制。

4、程式性——从现实生活出发，经过集中、概括、提炼、集中、突出，摸出一套大家所公认的，‘比普遍的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性’的程式和规范。”[10]

为什么有此概括呢？因为黄佐临在《激流勇进》中曾运用过这四大特点：让一个退休老工人以亲切的口吻对观众诉说厂里的新鲜事，利用这种故事员形式来衔接散漫的剧情（衔接性）；要表现炼钢炉就会钢花怒放，搬上桌椅、加上一道开窗格的纱幕就成了办公室，搁上一大一小两截涂着红漆的管道就是工厂一角，还有三重分隔空间的处理……，时空变换、切割、组合自如（灵活性）；一出场，王刚站在一列火车上风驰电掣而来，他目视前方、刚毅豪迈，宛如戏曲中的亮相（雕塑性）；只有程式性未见表现，毕竟程式的确认一定要有长期的艺术积累和观众认同。

到1978年《从〈新长征交响诗〉谈起——对我国话剧艺术的展望》，写意戏剧观的四大特征又变成我国传统戏剧的四种内在特征，上次总结的四大特征又变成了外部特征：

“（1）生活写意性，就是说不是写实的生活，而是源于生活，又是对生活加以提炼、集中、典型化。创作不应当仅仅是来自生活，而应当是提炼过的高于生活的东西。

（2）动作写意性，即一种达到更高意境的动作。

（3）语言写意性，即不是大白话，而是提炼为有一定意境的艺术语言，达到诗体的语言。

（4）舞美写意性，即不是实际的环境，而是达到高度艺术水平的设计。”[11]

就其表述而言，可以运用到所有话剧类型中。即便写实话剧虽然模拟生活、尽量以假乱真，作为一门艺术也必定高于生活。为了舞台效果，动作要相对夸张，语言要相对精炼、有潜台词和冲突性，舞台设计也有其技巧性。不

过，这四个特征确实涵盖了剧本创作方法、表演方法和舞美设计，涉及面比上次归纳的四个特征有所拓展，但是无论如何，无法证明后四个特征比前四个更内在。可以确认的是黄佐临刚刚在他的《新长征交响诗》中对这四个特点有所运用：以第六场为例，老中青科学家兴高采烈地从四面八方聚拢而来，这种群贤毕至、五代同堂的场面并不符合生活的表面真实（生活写意性）；科学家们分两路排成八字形，手臂搭手臂，沿台阶而上组成人梯状，站在最高处的一个人托举少年大学生小刚向最高峰攀登，以象征人梯精神（动作写意性）；剧中人的语言都是韵文（语言写意性）；还是第六场“科学的春天”，台左右是春花烂漫的两块景片，舞台深处是科研设施建筑群，台正中吊着科技学院的校牌，校牌两侧各坠一个红彩球，简单醒目的展示了一幅春光明媚、生意盎然的科技园地景象（舞美写意性）。[12]

1987年，黄佐临的写意戏剧是“梅、斯、布”三结合的混血儿。“我期望把斯坦尼斯拉夫斯基内在的移情作用和布莱希特的外部姿态以及梅兰芳的‘有规范的自由动作’合而为一。我并不是说我的戏剧观已经在《中国梦》中完全实现了。但我希望至少能给我的同行们和反对我的戏剧观的人们看一看，这是我曾为之奋力追寻的一个戏剧品种。我坚信未来的中国话剧将沿着这样的戏剧观发展。”[13]很明显，这里的“写意戏剧”又是以《中国梦》一剧为底本的。

不遗余力地举了这么多例子，其实是要清楚地理出一个历史脉络。从中我们可以得出结论：黄佐临对“写意戏剧观”的历次总结和概括绝不是游离于他的戏剧试验之外的纯理论探究，每次的解释都是针对一次具体的戏剧创作，并无递进、深化关系。所谓的戏曲破除生活幻觉的特性、四大外在特征、四大内在特征以及“梅、斯、布”三结合的新品种都不过是他的话剧革新的一面镜子，镜中映出的是他历次试验的脚印。随着他一次次的创新，“写意戏剧”作为他对不同剧作的诠释，自然就成为一个流动的不确定的概念，重要的不在于它是什么，而在于它意味着什么——对于黄佐临而言，它意味着对于话剧艺术不断的尝试和创新，以及对于自我的不断突破和超越。

中国传统的价值体系认同“名不正，则言不顺”的准则，康有为为了证明维新变法的合法性，就作了《孔子改制考》证明变法是圣人赞同的；从20年代末开始，一些新文学运动的倡导者开始重新解释新文学的发生“源流”问

题，胡适写了《白话文学史》，“我要人人都知道国语文学乃是一千几百年历史进化的产儿”，“一千多年白话文学种下了近几年文学革命的种子”，“我们现在的责任是要继续那无数开路先锋没有做完的事业，要替他们修残补阙，要替他们发挥光大。”[14]直到晚年，还特别强调“文学革命”实质是一场“文艺复兴”运动。周作人则于1932年出版了《中国新文学的源流》，把中国文学的发展分作“言志”与“载道”两派，并据此把他归结的“言志”派的新文学的历史源头一直上溯到了《诗经》、《庄子》。黄佐临一次次地阐释“写意戏剧观”，也是为了在这样一个大纲领下，名正言顺地进行各种突破式的实验。与其说“写意戏剧观”是个正在形成的科学体系，不如说“写意戏剧观”折射了黄佐临戏剧革新的现实需要。“写意戏剧”的意义更多地依赖于黄佐临的戏剧试验进行到了哪一步，而不是它确实有什么本体意义。“写意戏剧”附属于黄佐临。作为中国戏曲本质的概括（虽然没有得到严谨的证明，但是不知不觉被公认了），“写意”无疑具有广阔的外延，在它的外壳里可以装入各种不同的丰富内蕴。

从实际的效应看，黄佐临的“写意戏剧观”虽然概念模糊，理论凌乱，但它确实为文革后戏剧理论的开拓奠定了基础。可以说当时绝大多数具有解放性的戏剧评论都是从各个侧面对黄佐临观点的响应、重申、补充或深化，出现围绕《漫谈“戏剧观”》一文为原点辐射的态势。黄佐临“写意戏剧观”的戏剧史意义远胜于实践性的意义，他的重要就在于为一个封闭时代拨开瓶塞的先驱性，给当时的戏剧界指引了用“陌生化”方法看待国内戏剧状况的新视角。正是他开启了建国后演剧多元化的时代，之后国内戏剧界以打破易卜生—斯坦尼体系为先导引进了大批现代派戏剧理论和实践，比如：荒诞派、残酷戏剧、质朴戏剧、环境戏剧等等。

从另一个角度讲，只有这种语焉不详、所指不明的名词才能既给中国戏剧的发展提供方向性指导，又不束缚艺术家的创造力，给他们留下一个极大的想象空间，在“无边”的舞台上自由发挥。

### 三、国剧运动和黄佐临“写意戏剧观”比较

就像马克思提出“共产主义”的理想，而实现的却是法国“巴黎公社”。乍看去，仿似黄佐临实践着国剧运动的戏剧理想，实际黄佐临的“写意戏剧

观”和国剧运动之间并无确凿的承继关系。如果一定要说有什么承继性的话，只能说黄佐临“写意戏剧”这个词是从国剧运动中直接或间接继承来的，但是在相同的外壳之下，有着不同的出发点，包蕴的是不同的时代背景和艺术理想，二者的内核是完全不同的。从历史渊源上来说，绝不在线性的历史延续，而是不同时代不同人物恰巧选中了同一个词作为他们戏剧运动的核心观念。所以如果一定要把两者放到一起，只能是平行比较，而不是影响研究。

简单说来他们倒也有不少共通之处：首先，他们有共同的靶子——易卜生戏剧。国剧运动先驱们的观点是，国内戏剧界人士

[1] 《我与写意戏剧观》第 157 页。

[2] 《编辑出版前言》，《我与写意戏剧观》。

[3] 《导演的话》第 184、181 页。

[4] 《导演的话》第 217—218 页。

[5] 《导演的话》第 274 页。

[6] 《我与写意戏剧观》第 315 页。

[7] 孙惠柱、龚伯安《黄佐临的戏剧写意说》，《戏剧艺术》1983 年 4 月。

[8] 黄佐临《从传统·创新·政治看中国与全世界各地华人的话剧情况》，《上海戏剧》1993 年第 1 期。

[9] 《导演的话》第 183 页。

[10] 《导演的话》第 218 页。

[11] 《我与写意戏剧观》第 316 页。

[12] 参见《〈从新长征交响诗〉谈起——对我国话剧艺术的展望》。

[13] 黄佐临《〈中国梦〉——全球两种文化交流的结果》，《佐临研究》，中国戏剧出版社 1990 年版，第 13 页。

[14] 《白话文学史》，胡适著，岳麓书社 1986 年版，第 1、2—3 页。